

FLAMEN CO

Módulo 3

3.1 YO BAILO PORQUE VOSOTROS EXISTÍS

Por **Leonor Leal**



Bailaora

YO BAILO PORQUE VOSOTROS EXISTÍS

Bailar a otros cuerpos. Hacer historia en movimiento

¡Yo bailo porque vosotros existís!

Así comienza el espectáculo *Camelamos naquerar*, que estrenaría el gran bailaor y coreógrafo Mario Maya en 1976. O eso creía yo, que empezaba así...

En 2015, comencé a investigar esta pieza, de la que había oído hablar, pero que nunca había visto (1). De hecho, yo ni siquiera había nacido en el 76.

Lo primero que busqué fue un vídeo completo de una actuación, pero, para mi sorpresa, no parecía existir. No podía recurrir a Mario Maya, pues había fallecido en 2008. Comencé a entrevistar a algunos artistas que formaron parte del elenco, pero los recuerdos que cada uno tenía de aquella experiencia se mezclaban con otros espectáculos del coreógrafo donde también habían participado. Además, el guion original les permitía hacer cambios estructurales sin que la pieza perdiera el sentido, así que durante un tiempo realizaron varias versiones del espectáculo. Estas circunstancias, y los casi cuarenta años que habían pasado desde el estreno, provocaban que los testimonios directos de quienes habían trabajado con él estuvieran llenos de recuerdos confusos, lagunas y un sinfín de *incidencias* curiosas. Todo ello me hizo reflexionar sobre el significado de la recuperación de coreografías y piezas del pasado en el flamenco.

¿Cómo investigar, reescribir o reelaborar un espectáculo que nunca hemos visto? ¿Cómo crear a partir del material del que disponemos (que puede ser incompleto y confuso)? ¿En qué nos fijamos? ¿A qué elementos debemos o *podemos* ser fieles? ¿Cómo filtrarlo a través de nuestro propio cuerpo de AHORA para mostrarlo? ¿Qué papel le damos al pasado para crear en el presente? ¿Qué rol asumimos nosotros y qué responsabilidad tenemos cuando nos llega un programa de mano, un artículo de prensa, un documento audiovisual? ¿Somos transmisores, intérpretes, creadores? ¿Cómo hacer de esto una herramienta consciente que nos ayude a reflexionar a lo largo del tiempo? ¿Puede hablarse de algo parecido a una *historia de la danza* que se pueda conservar, en un arte que por esencia es efímero, que pertenece al aquí y al ahora? ¿No es cada cuerpo sino un archivo en movimiento? ¿Podemos acercarnos al pensamiento de otros cuerpos? ¿Y si en vez de copiar las coreografías, intentamos encontrar las imágenes internas que los movían? ¿Qué parámetros podemos identificar en esos *cuerpos flamencos* que podamos experimentar en los nuestros?

FLAMENCO

Estas y muchas otras preguntas me sirvieron para establecer otro punto de partida y descubrir nuevas metodologías de creación con respecto a otros cuerpos que bailaron en el pasado. Desde entonces, he realizado tres proyectos relacionados con este enfoque en forma de dos conferencias bailadas y un espectáculo escénico: *Ahora bailo yo* (2016) desde *Camelamos naquerar* de Mario Maya; *El lenguaje de las líneas* (2019) desde Antonia Mercé, *la Argentina*, y *LOXA* (2020) desde Juan de Loxa. Quería partir de ellos para crear un diálogo con lo que hicieron de manera creativa y, al mismo tiempo, rigurosa. No se trataba de hacer un homenaje a nadie ni de *reescenificar* nada, sino, más bien, de vivir un proceso de investigación y compartir con el público unos hallazgos que daban lugar a materiales nuevos.

Ya sabemos, de todas formas, que cualquier intento supuestamente fiel de volver a escenificar algo está lleno de subjetividad y de adaptaciones. Aun así, celebramos aniversarios y efemérides de obras e hitos del baile, dando por hecho una serie de cambios de los que no se habla. Las piezas recuperadas se muestran como un resultado final, y los arreglos que se han tenido que hacer no se exponen. Para mí, indicar las grietas por las que me he colado, y señalar los materiales de los que me apropio, es una parte esencial de mi propuesta. De alguna manera, utilizo con fines mucho más personales el material de otros artistas. Y ellos pasan de ser el centro a convertirse en motores y generadores de experiencias y reflexiones para mí misma.

Todas estas prácticas no son nuevas para algunos coreógrafos de danza contemporánea, como Martin Nachbar, Ana Vujanović o Saša Asentić. Desde hace algún tiempo, ponen sobre la escena esta nueva perspectiva de la historia (2). Para mí es interesante hacerlo a partir del flamenco, donde esta práctica no es para nada nueva, ya que su conexión con el pasado tiene unas connotaciones muy particulares. La búsqueda en unas raíces que han sido siempre un espacio donde, para muchos, ocurrió lo único verdadero y auténtico. Los conceptos de identidad, pertenencia y tradición son temas constantes que sobrevuelan el panorama flamenco y que, en ocasiones, se relacionan con una nostalgia de un supuesto origen con unos valores en peligro de extinción permanente.

1. Bailar a otros cuerpos

Si lo pensamos bien, desde que empezamos un proceso de enseñanza-aprendizaje del baile (en este caso, me refiero al flamenco), somos cuerpos que bailamos y evocamos constantemente a otros y que, al mismo tiempo, nunca seremos iguales a nadie. De todas formas, tampoco se trata de eso.

Nos acercamos a los maestros o a los artistas que nos gustan, como en cualquier disciplina artística, para aprender. Partimos de un intento de copia sabiendo que es una base imprescindible y que, con el tiempo, encontraremos nuestra manera de hacer las cosas. He tenido maestros, sin embargo, que realizan ambos procesos de forma simultánea, y desde el primer día de clase podías escuchar: «tú, ¡búscate! ¡Búscate!».

FLAMENCO

Éramos niñas, pero ya sabíamos que lo más valioso en el flamenco era la personalidad individual. Las bailaoras y los bailaores suelen buscar casi desde el principio su estilo, y se convierten en sus propios coreógrafos muy pronto. Cada uno compone para sí mismo, y nadie deja partituras o notas pensadas para que otros, más adelante, las entiendan y puedan interpretarlas desde esos documentos. A diferencia de la música clásica, donde compositor e intérprete están muy diferenciados, en el flamenco eso no es lo habitual. Los coreógrafos, como tales, solo suelen trabajar para compañías grandes donde hay que mover a un cuerpo de baile. La realidad es que esta falta de documentación, y la naturaleza oral de la transmisión de este género, hace que lo que se traspa de un cuerpo a otro sean factores más esenciales que las coreografías en sí mismas.

Pero ¿y si esos artistas que tomamos como referencia no imparten clases, o incluso ya murieron? ¿Qué hacemos si esa transmisión que necesitamos no es directa? Podemos encontrar discípulos a los que recurrir, pero en ellos opera ya un trasvase de un cuerpo a otro. Por eso, prefiero buscar y aferrarme a otros materiales para ver o imaginar cómo bailaba alguien en el pasado. Los soportes suelen ser fotografías o grabados, audios de música donde escuchamos los pies o las castañuelas, vídeos y textos.

2. Fotografías o grabados

De las fotografías o grabados podemos empezar copiando la colocación del cuerpo, y esto no es un asunto tan superficial como puede parecer. Soy de las que piensan que *la forma informa*, pero solo si se experimenta más allá de una mera pose. Es decir, si lo hago yo, si intento copiarla, ¿qué siento? ¿Qué descubro? ¿Qué me provoca? ¿Qué me dan ganas de hacer desde ahí?

Quizás, observando muy bien el papel y luego a nosotros mismos, podemos imaginar la intención que hay detrás de ese gesto.

¿Tiene una barbilla orgullosa, o más bien se inclina hacia abajo y destaca la mirada? ¿Los brazos se proyectan estirándose o buscan la redondez? ¿Los pies se posan por completo en el suelo, o se elevan los talones estilizando las piernas? ¿Nos pueden ayudar estas preguntas a proyectar un posible baile?

Tomamos esa pose como punto de arranque para que comience algo que no conocemos. El pintor Ramón Gaya lo expresa muy bien cuando habla de Pastora Imperio: «Pastora salió a escena con su famoso brazo en alto y en esa postura erguida, desafiante, típica del flamenco y que no constituye propiamente paso de baile alguno; no es, todavía, baile, sino acaso lugar, el lugar, la creación del lugar en donde el baile va a suceder...».

Y este comentario le sirve a Giorgio Agamben para escribir todo un texto titulado «Los cuerpos por venir». Pues así hago yo, me coloco en ese lugar y me pregunto: ¿desde aquí qué puede venir?

FLAMEN CO

Es el intento de colorear y dar vida a esa postal con la actitud y el brillo de la presencia física lo que me sirve para que comience el baile. A partir de ahí, antes de movernos siquiera, nuestro cuerpo, preparado para entregarse al movimiento, nos ofrece infinitas posibilidades. Hasta que no nos ponemos en posición no sabemos lo que podemos llegar a hacer. Pero hay una inteligencia corporal, un *pensamiento del cuerpo*, en el que aprendemos a confiar. Si me coloco en ese lugar y me dejo llevar... algo saldrá, y probablemente será muy distinto si solo lo imagino en lugar de ponerlo en práctica, pues las bailaoras, igual que los dibujantes y los artesanos, necesitamos dejar que nuestras manos (nuestras caderas, pies, hombros, etc.) nos guíen.

1. Audios

Si partimos de audios donde escuchamos los pies, las castañuelas o incluso ambas cosas, podemos descubrir detalles que tienen que ver con las características del movimiento. Por ejemplo: ¿la pegada de los pies contra el suelo suena pesada o es ligera? ¿Bailará más cerca de la tierra, asentada desde las caderas, o más bien da la sensación de que se desplaza por encima y zapatea más superficialmente?

Los factores musicales que percibimos pueden darnos mucha información de cómo afrontaba ese artista su baile. Observaríamos lo rítmico y lo tímbrico, la dinámica, los matices, el volumen, los *crescendo* o *decrescendo*, el fraseo... (a la manera de una pieza de percusión). ¿Somos capaces de diferenciar con qué parte de sus pies hace los mecanismos? ¿Son sonidos de tacón, de la planta, o son golpes con el pie completo? ¿Sus pies o sus dedos son limpios y la percusión es precisa, o el sonido se arrastra y no se separa bien? ¿Hace unísonos, o busca una segunda voz que contesta y complementa? ¿Se nota que cuida la fuerza que le imprime a una frase para crear volúmenes? ¿La intensidad que le imprime al sonido de los pies o a las castañuelas en los finales son más conclusivos? ¿Son suspendidos? ¿Qué intenciones percibimos?

Aprendernos los sonidos de los pies o las castañuelas de una coreografía que no vemos nos hace concentrarnos en la escucha antes que en el movimiento. Esto ya me parece un ejercicio interesante, pues la composición nos plantea unos anclajes fijados (la percusión que copiamos) y un cuerpo que ha de llegar hasta ellos. El hecho de no poder verlo nos obligará a construir secuencias, marcajes y mecanismos propios. Sería muy divertido si pudiéramos comparar después nuestra invención final con la original. Ahí es donde realmente podríamos sorprendernos de las decisiones que hemos tomado para enfrentarnos a ese reto y, al mismo tiempo, nos haría conscientes de nuestras tendencias, nuestra técnica y, por tanto, de nuestro presente y estilo.

FLAMENCO

2. Vídeos

El soporte audiovisual, en principio, nos parece el más cómodo para recuperar o recordar a un cuerpo en movimiento, aunque dependeremos mucho de la calidad de la imagen, la distancia a la que está grabado, el plano de la cámara, la sincronización del audio (si lo tiene) o el vestuario que nos permita o no ver el cuerpo.

Debemos acostumbrarnos, además, a copiar los movimientos en espejo, pues al mirar la pantalla, estamos frente a otro cuerpo y no detrás de él. Coordinar las direcciones y la velocidad del movimiento para retener toda una secuencia no es tarea fácil.

3. Textos

Es común que dispongamos de bastante material escrito de personas que vieron bailar a un artista en un momento concreto. Por lo general, es fácil recurrir a artículos de prensa, reseñas y reportajes donde podemos leer cómo esa persona percibió el baile, e incluso la reacción que provocó en el público.

Historiadores, críticos y filósofos han dado conferencias, en ocasiones incluso ilustradas por los artistas a los que se referían. Un ejemplo de ello es el caso de Antonia Mercé, *la Argentina*, con André Levinson o Paul Valéry, entre otros. También se han dedicado publicaciones al análisis del baile de artistas que, a menudo, han inspirado posteriormente a sus propios protagonistas.

Por desgracia, hay pocos textos escritos por bailaoras o bailaores de flamenco, y no me refiero a tratados de baile. Hay pocos cuerpos que han publicado desde sus prácticas, sus inspiraciones, sus imágenes, sus dudas, sus deseos, los viajes o el amor impreso en las coreografías, y eso no significa que toda esa vivencia y filosofía no exista¹ Lo habitual es que todo esto se comparta cuando se imparten clases. Si estos artistas estuvieran vivos y pudiéramos asistir a sus lecciones, seguramente nos desvelarían muchas cosas interesantes sobre cómo marcan su baile. Las palabras que se eligen y las metáforas que cada uno utiliza para inspirar al cuerpo con imágenes son siempre muy reveladoras de la filosofía propia. Hay maestros que son poco habladores, pero después de un tiempo junto a ellos, terminamos comprendiendo la esencia de sus gestos y, al final, somos nosotros quienes encontramos las palabras que describen las cualidades de lo que, una y otra vez, hemos practicado junto a ellos.

Mirar, saber mirar, aprender a escuchar... Todo es cuestión de tiempo, y, como si los ojos y los oídos fueran músculos, también podemos entrenarlos a partir de estas experiencias. Bailar a Mario Maya, a Antonia Mercé, a Pastora Imperio, inspirarnos en la energía de los grandes a los que admiramos, lleva consigo todo un cuestionamiento de la transmisión, una afinación de nuestra mirada para detectar los parámetros de esos *cuerpos flamencos*, y una toma de conciencia de aquellas diferencias que le imprimimos al reactivarlos en nosotros. La experiencia de intentar bailar a *otros* conlleva un autodescubrimiento personal que nos conecta irremediabilmente a los demás, a otras técnicas, otros temperamentos y otras épocas.

¹ Vicente Escudero es una excepción con su obra *Mi baile* (Athenaica, 2017).

FLAMEN CO

Desarrollamos una intuición física y, probablemente, la aderezamos con nuestra invención para poder dar con la idea interna que sostiene un marcaje, un remate o un giro. Quizás nuestra imagen dista de la del autor, pero habremos recorrido un camino por nosotros mismos que, a su vez, dará sostén a lo que hagamos.

Nunca podremos recuperar lo que ya se bailó o lo que un artista provocó en un público al que, de hecho, tampoco podremos reconstruir. Pero podemos atravesarlo con nuestra vivencia y nuestras inquietudes manteniendo en movimiento la propia historia, y haciendo un nuevo dibujo en la constelación de nuestra biografía.

Leonor Leal



FLAMEN CO



Notas

¹La investigación corresponde a mi trabajo de fin del Máster de Práctica escénica y cultura visual del museo Reina Sofía (2016), que fue tutorizado por Rosa Casado.

Se presentó en las jornadas «[Tras rito y geografía del flamenco: territorios, redes y trasmisión](#)», organizadas por el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS) con la colaboración de UNIA arteypensamiento (2017). Estas, a su vez, formaban parte del proyecto *Máquinas de vivir. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios* de la PIE.FMC.

FLAMEN CO

BIBLIOGRAFÍA:

- AGAMBEN, G., *Los cuerpos por venir. Leer lo que jamás se ha escrito.* (traducción de Felipe Kong Aránguiz) de *Les corps à venir*, publicado en *Les Saisons de la danse*, mayo 1997, n° 292, pp. 6-8.
- BARBA, E. Y SAVARESE, N., *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral.* Artezblai, 2012.
- COPLAND, A., *Cómo escuchar música.* Fondo de cultura económica de España, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, G., *El bailar de soledades.* Pre-Textos, 2008.
- G. ROMERO, P., *El Ojo Partido. Flamenco, cultura de masas y vanguardias.* Sevilla: Athenaica, 2016.
- MURGA, I., *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata.*
- Publicaciones de la residencia de estudiantes, 2017.
- NAVERÁN, I. (Ed.), *Hacer Historia. Reflexiones desde la práctica de la danza.* Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre, Mercat de les Flors, 2010.
- PALLASMAA, J., *La mano que piensa.* Gustavo Gili, 2012.